

Séverine CLÉMENT-TARANTINO

Melpomène et Calliope : ennemies ou alliées ?

Notice biographique

Séverine Clément-Tarantino est maître de conférences en langue et littérature latines à l'Université Lille 3. Sa thèse de doctorat était consacrée à l'intertextualité virgilienne, envisagée à partir de l'étude de la figure de Fama. Ses centres d'intérêt majeurs sont l'oeuvre de Virgile et sa réception, l'épopée gréco-latine, la tradition du commentaire antique.

Résumés

S'il est vrai que la tragédie a été durablement reconnue comme le genre suprême, elle ne le serait pas devenue sans l'épopée : les scholiastes d'Homère s'accordent avec Aristote pour faire du Poète l'inventeur de la tragédie et de « parties » de celle-ci qu'il est dès lors moins surprenant de retrouver dans l'épopée. Un cas notable d'inclusion tragique dans l'épique peut être constitué par le récit de messager, pour autant que son influence se fait sentir sur le récit du narrateur épique lui-même. Elle peut alors contribuer à l'assimilation de ce narrateur à un héros de tragédie. En voyant toujours plus grand (*cf.* le héros sénèqueien, mais aussi, à l'origine, le *maius opus* de Virgile), le « je » de la *Thébaïde* de Stace, par exemple, pourrait témoigner à la fois d'une conscience de la supériorité traditionnellement reconnue à la tragédie sur l'épopée, et d'une volonté de réunir les deux genres en une œuvre résolument supérieure. Au sommet de cette épopée, le récit du duel entre les deux frères semble cependant décerner la victoire à Calliope.

If tragedy was indeed long recognized as the supreme genre, it wouldn't have obtained such status without epic : scholiasts, since Homer, have agreed with Aristotle to consider the Poet as the inventor of tragedy and of « parts » of it, which are henceforth less surprisingly found into epic. A notable case of tragedy's inclusion into epic can be constituted by the messenger's speech, as far as its influence is exerted on the speech of the epic narrator itself. This inclusion can then contribute to

assimilate the narrator to a tragic hero. By seeing bigger and bigger (see Seneca's heroes but also, originally, Virgil's *maius opus*), the « I » of Statius' *Thebaid*, for example, may reflect both a consciousness of the superiority which tragedy is traditionally recognized to hold over epic, and a willingness to combine both genres into a decidedly superior work. At the top of this epic, the narrative of the duel between the brothers seems, however, to award the victory to Calliope.

Mots-clefs : épopée gréco-latine, commentateurs anciens, récit de messenger, péripéties, *maius opus*.

Keywords : Greek and Roman epic, ancient commentators, messenger's speech, *peripeteiai*, *maius opus*.

Sommaire

1. Homère le Tragique ou la victoire de Melpomène sur Calliope.....	4
2. Homère inventeur de la tragédie et les « (sous-)parties » communes aux deux genres	7
3. La question du mode de représentation et le récit de messenger.....	11
4. L'épopée latine et la « (plus) grande œuvre » des Furies	16
Bibliographie.....	20

La considération de la place de la tragédie dans l'épopée latine a pris l'allure d'un *topos* critique dans les dernières années. En même temps, l'idée que tragédie et épopée puissent cohabiter dans une même œuvre n'est pas toujours acceptée ou présentée avec la plus grande sérénité. L'avènement de ce *topos* critique est sans doute à mettre en relation avec le regain d'intérêt dont ont bénéficié les épopées flaviennes, dans lesquelles la place de la tragédie a été jugée très importante¹ : une exception est constituée par les *Punica* de Silius Italicus, tandis qu'un net avantage est donné à la *Thébaïde* de Stace, où cette place a parfois pu apparaître comme envahissante. Dans une certaine mesure, une « tragédification » croissante peut être retenue au nombre des traits majeurs de l'évolution du genre épique à Rome. Si Virgile est néanmoins appelé à rester le plus tragique de tous les auteurs épiques considérés, c'est peut-être, globalement chez les modernes, plus pour le « tragique » de son œuvre et de la vision du monde qu'elle exprime que, Didon mise à part, pour la place qui est

¹ Voir, pour Stace, la mise au point introductive proposée par ESTEVES 2005 et, en particulier, RIPOLL 1998b, où est souligné (p. 324) le caractère d'expérimentation littéraire de la tentative statienne « de fusion complète d'une matière tragique dans un cadre épique. »

faite à la tragédie dans l'*Énéide*². En conséquence, c'est de préférence à ses successeurs que l'on attribue le projet de mener d'authentiques expérimentations littéraires³, de procéder au croisement de deux genres dont on accentue, alors, les différences, au point de voir dans le résultat un hybride monstrueux. Cette perception ne semble pas injustifiée, notamment lorsqu'il s'agit d'étudier la façon dont certains personnages de la *Thébaïde* de Stace partagent la psychologie et l'évolution du héros tragique sénéquien ou comment la tragédie – sénéquienne – oriente l'épopée du côté d'un « sublime inversé » procédant d'une mise en exergue – ou en spectacle – du *nefas* et de la mise sens dessus dessous des valeurs qui, depuis Homère, avaient fait le genre⁴. A cet égard, je me pose cependant deux questions : est-ce que cette déperdition des valeurs héroïques épiques n'est pas un trait propre à l'évolution de l'épopée romaine – que le recours à la tragédie viendrait exacerber, mais qui ne serait donc pas fondamentalement l'indice qu'elle a pris le pas sur l'épopée ? Est-ce qu'il ne faudrait pas prendre soin, peut-être plus qu'on ne le fait, de souligner la spécificité de la tragédie

² Deux travaux importants consacrés aux « traces » des tragédies grecques et romaines présentes dans l'*Énéide* sont KÖNIG 1970 et STRABYLA 1970. Les approches plus thématiques, souvent centrées sur la carrière de tel ou tel personnage, du tragique dans l'*Énéide*, sont souvent subjectives et floues. Citer tous les travaux relatifs à cette question serait ici trop long. Le plus récemment, HARDIE 1997 et CONTE 2007 (*passim*, et en particulier ch. 5, p. 154 *sqq.*) font chacun voir avec précision l'importance du modèle tragique pour l'épopée virgilienne.

³ Cf. *supra* n. 1. De mon point de vue, Virgile amorce pareilles expérimentations, notamment par l'entremise du personnage de Junon : comme j'ai tenté de le montrer dans ma thèse (CLEMENT-TARANTINO 2006), l'intervention majeure que la déesse fait au chant 7 du poème, où elle sollicite la Furie Allecto, donne lieu à une sorte de mise en abîme de l'« œuvre plus grande » (*maius opus*, *Aen.* 7, 44) sous la forme d'un ensemble tragique qui pourrait d'ailleurs recevoir le nom de « Thébaïde » (de « trilogie » thébaine) vu la façon dont la déesse l'introduit (cf. v. 335, à Allecto : *Tu potes unanimos armare in proelia fratres*), ainsi que les intertextes tragiques majeurs de la séquence (pour commencer, les *Bacchantes* dans l'épisode Allecto-Amata). Je reviendrai plus bas sur cette séquence considérable de l'œuvre. La présence du modèle tragique au chant 7 n'a pas, du reste, été ignorée par la critique : voir par exemple LESUEUR 1998. Il faut surtout rappeler les remarques que Servius fait à propos de « l'Iliade de l'*Énéide* » (*ad Aen.* 7, 1) : *ut et in principio diximus, in duas partes hoc opus diuisum est : nam primi sex ad imaginem Odysseae dicti sunt, quos personarum et adlocutionum uarietate constat esse grauiiores, hi autem sex qui sequuntur ad imaginem Iliados dicti sunt, qui in negotiis ualidiores sunt : nam et ipse hoc dicit 'maius opus moueo'. Et re uera tragicum opus est, ubi tantum bella tractantur*. En glosant *maius* par *tragicum*, Servius se fait sans doute l'écho de la tradition de lecture tragique de l'*Iliade* (ou, en tout cas, de l'opposition traditionnelle entre l'*Odyssée*, liée à la comédie, et de caractère « éthique » et l'*Iliade*, liée à la tragédie, et de caractère « pathétique » : cf. LA PENNA 1998) ; le détail de son commentaire, ensuite, ne permet cependant pas de dire qu'il a identifié un projet virgilien de « dépassement », d'élévation, de l'épopée par l'intégration du genre tragique en tant que tel. Cependant, l'adjectif *tragicus* ou l'adverbe *tragice* font plus spécifiquement référence au genre tragique lui-même dans le commentaire servien *ad Aen.* 4, 470 (où est relevée l'imitation d'Euripide), 4, 664 ([Serv. *auct.*] en ne montrant pas Didon en train de se tuer, Virgile respecte l'usage tragique, cf. *infra*, n. 6), 7, 399 (*io* relève du parler tragique), 9, 287 (la lamentation de la mère d'Euryale sur la mort de son fils est qualifiée de tragique et pitoyable – *miserabilis*). Voir aussi n. 13 *infra*.

⁴ Cf. ESTEVES 2005.

concernée⁵ ? Je pense à Sénèque, à son apport au genre tragique et à l'éventuelle complication qu'il entraîne pour les rapports entre tragédie et épopée⁶.

En d'autres termes, s'il m'a paru utile de rappeler les éléments de la tragédie que l'épopée a vocation à abriter, je n'oublie pas que les auteurs anciens qui en témoignent, Aristote le premier, ne pouvaient pas prévoir Sénèque et, plus généralement, tenir compte des spécificités de la tragédie romaine. Mon premier but consistera néanmoins à dédramatiser, si j'ose dire, la question des rapports entre les deux genres, en reconsidérant la mesure dans laquelle l'alliance entre Calliope et Melpomène est attendue. Mon propos restera partiel et partial dans la mesure où les « éléments de la tragédie dans l'épopée » que je considérerai seront d'abord des éléments formels, correspondant plus ou moins à ce qu'Aristote appelle « parties » de la tragédie.

1. Homère le Tragique ou la victoire de Melpomène sur Calliope

S'il est vrai que les poètes épiques venus après Homère que nous connaissons le mieux aspirent toujours plus ou moins à réécrire le Poète, voire à rivaliser avec lui (ce dont, après tout, on peut toujours discuter !), un élément majeur de la réception antique d'Homère

⁵ L'ouverture de l'épopée virgilienne à la tragédie – romaine républicaine en particulier – pouvait être favorisée, entre autres, par la tendance à l'épique de cette tragédie, tendance reconnue pour des raisons différentes par HARDIE 1997, p. 325 (où le caractère panégyrique de la tragédie romaine est souligné) et, à propos d'Accius, par DANGEL 1995, p. 31-34 (où est décrite la manière que ce poète avait de créer par cycles – cycles dont la somme pouvait former une épopée).

⁶ Le passage du *De Homero* de Ps-Plutarque (2, 213) où Homère est présenté comme la source de la tragédie (à ce propos, voir *infra* I) montre bien que certaines évolutions du genre tragique rendent ce dernier moins compatible avec l'épopée : ἔστι γὰρ παρ' αὐτῷ πᾶν εἶδος τραγωδίας, ἔργα μεγάλα καὶ παράδοξα καὶ θεῶν ἐπιφάνειαι καὶ λόγοι φρονήματος μεστοὶ καὶ ἡθῶν παντοίων μιμητικοί. **συνελόντι δὲ εἰπεῖν ὅτι οὐδὲν ἄλλο ἄλλ' ἢ δράματα αὐτοῦ ἐστὶ τὰ ποιήματα, σεμνὰ μὲν καὶ ἐπηρμένα τῇ λέξει καὶ τῇ διανοίᾳ καὶ τοῖς πράγμασιν, οὐκ ἔχοντα δὲ ἀνοσιῶν ἔργων ἐπιδείξεις, γάμους ἀθεμίτους ἢ παίδων ἢ γονέων σφαγὰς ἢ ὅσα ἄλλα ἢ νεωτέρᾳ τραγωδίᾳ τερατεύεται. ἀλλὰ καὶ ὅταν τοιοῦτου τινὸς ἐπιμνησθῇ, ἐπικαλύπτειν μᾶλλον ἢ ὀνειδίζειν πειρᾶται τὸ ἀμάρτημα**, ὡς ἐπὶ τῆς Κλυταιμνήστρας πεποίηκε· φησὶ γὰρ ὅτι φρεσὶ κέχρητ' ἀγαθῇσι τὸ πρότερον, ἕως παρόντα εἶχε τὸν ἀοιδόν· τουτέστι διδάσκαλόν τινα ὑπὸ τοῦ Ἀγαμέμνονος ἐπισταθέντα, ὅπως αὐτῇ τὰ ἄριστα παραινῇ· τοῦτον δὲ ἐκποδὼν ποιήσας ὁ Αἰγισθος παρέπεισεν αὐτὴν ἐξαμαρτάνειν. καὶ ὅτι ὁ Ὀρέστης δικαίως ἐτιμωρήσατο τῷ πατρὶ τὸν Αἰγισθον ἀποκτείνας· τὴν δὲ τῆς μητρὸς ἀναίρεσιν ἀπεσίγησε. **καὶ ἄλλα πολλὰ τοιαῦτα ἰδεῖν ἐστὶ παρὰ τῷ ποιητῇ, τραγωδίαν σεμνὴν καὶ οὐκ ἀπάνθρωπον γράφοντι**. Les commentateurs antiques d'Homère et de Virgile soulignent, eux aussi, à l'occasion, la façon – louable – dont leur poète se garde de montrer meurtres d'enfants ou de parents (et, Servius nous force à ajouter à propos de Didon, suicides) : voir Sch. bT II. 6, 59-9 et Servius *auct. ad Aen.* 4, 664.

semble suggérer que, ce faisant, ce n'était pas seulement de l'épopée qu'ils devaient écrire, mais bien, aussi, de la tragédie. (On peut rappeler à cet égard l'idée, fascinante, qui veut qu'Apollonios de Rhodes – qui y était peut-être poussé pour d'autres raisons – a répondu à l'appel d'Aristote invitant à écrire des épopées qui soient encore plus « dramatiques » que celles d'Homère en atténuant la différence de longueur entre épopée et tragédie ; elles devraient être de la longueur d'une tétralogie ; précisément, Apollonios écrit une épopée en quatre chants, dont chacun est de la longueur d'une tragédie⁷.)

Cet élément est celui qui consiste à reconnaître en Homère le précurseur des Tragiques (et des Comiques), et même, de façon plus radicale, un auteur, le premier tragique. Cette identification est présentée par Platon à plusieurs endroits de son œuvre, notamment dans ces deux passages :

Écoute, et considère le cas des meilleurs d'entre nous. **Quand nous entendons Homère ou quelque autre poète tragique** imiter un héros dans la douleur, qui, au milieu de ses lamentations, s'étend en une longue tirade, ou chante, ou se frappe la poitrine, nous ressentons, tu le sais, du plaisir, nous nous laissons aller à l'accompagner de notre sympathie et dans notre enthousiasme nous louons comme un bon poète celui qui, au plus haut degré possible, a provoqué en nous de telles dispositions. » (*Rep.* 10, 605d-e)⁸

SOCRATE - Disons qu'à cette conclusion⁹, tous les sages à la file, sauf Parménide, sont portés d'un mouvement d'ensemble : Protagoras, Héraclite et Empédocle ; **parmi les poètes, les cimes des deux genres de poésie, dans la comédie Epicharme, dans la tragédie, Homère** (τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρως, κωμωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὅμηρος). Quand celui-ci parle de 'L'océan générateur des dieux et leur mère Téthys', c'est dire que toutes choses ne sont que produits du flux et du mouvement. N'est-ce pas, à ton avis, cela qu'il veut dire ? (*Theet.* 152e)

D'autres textes témoignent de cette idée que, une fois la tragédie (et la comédie) inventée(s), il n'est plus besoin, pour ainsi dire, de l'épopée ou, du moins, de parler d'elle en tant que telle. Dans la petite histoire littéraire qu'il produit au chapitre 4 de la *Poétique*, après

⁷ CUSSET 2001, p. 74-75.

⁸ Trad. R. Baccou (GF, 1966) ; sauf mention contraire, les traductions utilisées sont celles de la CUF. Voir aussi *Rep.* 10, 595c, 598d-e, 607a, où Homère est désigné comme le « maître », le « chef » des poètes tragiques et, en 607a, comme « le prince de la poésie et le premier des poètes tragiques ».

⁹ Il s'agit du mobilisme universel.

avoir dit que « l'*Illiade* et l'*Odyssée* sont à la tragédie ce que le *Margitès* est à la comédie », Aristote déclare (49a 2-7) :

Lorsque la tragédie et la comédie furent apparues, chaque poète fut entraîné par sa nature propre vers l'une ou l'autre sorte de poésie : les uns devinrent auteurs de comédies et non plus de poèmes iambiques, **les autres de tragédies et non plus d'épopées**¹⁰.

Ailleurs dans la *Poétique* (où le départ entre ce qui concerne l'un ou l'autre genre est, dans l'ensemble, loin d'être net), il arrive aussi qu'Homère soit présenté comme un auteur de tragédies : c'est l'*Odyssée* qui est alors concernée, au chapitre 16, pour les exemples qu'elle fournit de deux types de « reconnaissance » (16, 54b, 25-29), et, avant cela, pour une « structure double » – qui finit cependant par la rapprocher encore plus de la comédie (Ch. 13, 53a 30 *sqq.*).

Calliope s'efface ainsi devant Melpomène dont elle a préparé et permis l'avènement. Un auteur plus tardif comme Plutarque peut contribuer, à son tour, à renforcer l'idée que, pour les Grecs, l'épopée ne constitue pas un genre au même titre que la tragédie¹¹ : elle s'efface devant son représentant, Homère, qui est par ailleurs tenu pour la source de toutes les formes de littérature, et de poésie en particulier. La conséquence semble être que la tragédie, qui est le genre le premier et le plus constamment théorisé¹², est donc aussi le genre de référence pour les formes littéraires « élevées et dignes » et, plus généralement, pour les discours de style élevé (*grandis*) – même si cela lui vaut de se voir aussi attacher les notions d'enflure et d'excès¹³.

¹⁰ La traduction utilisée de la *Poétique* est celle de R. Dupont-Roc et J. Lallot (Paris, Seuil, 1980).

¹¹ Cf. BRÉCHET 2003, p. 371.

¹² Cf. MOST 2000, p. 18.

¹³ Voir Hermogène, *La méthode de l'habileté*, 33 (= 450-451, 8 Patillon) pour la description du style tragique illustré par Homère, puis par Démosthène. L'usage en latin de *tragicus* dans un sens rhétorique paraît peu étendu, au regard des occurrences de la catégorie rhétorique de *tragikos* en grec (sur cette dernière, je renvoie à l'étude présentée par Lorenzo Miletto lors du colloque et publiée dans les présents *Actes*). Chez Cicéron, un auteur « sublime », *grandis*, est aussi prudemment qualifié de *tragicus* dans *Brutus* 45, 203 (*fuit enim Sulpicius omnium uel maxime, quos quidem ergo audiuerim, grandis et, ut ita dicam, tragicus orator. Vox cum magna tum suavis et splendida. Gestus et motus corporis ita uenustus, ut tamen ad forum, non ad scaenam, institutus uideretur. Incitata et uolubilis nec ea redundans tamen nec circumfluens oratio*). Dans le commentaire de Servius, qui est attentif au respect par Virgile du *genus dicendi* caractéristique de chacune de ses œuvres (*humile* pour les *Bucoliques*, *medium* pour les *Géorgiques*, *grandiloquum* pour l'*Énéide* : cf. les préfaces du commentaire de Servius à l'*Énéide* et aux *Bucoliques*), on lit cette remarque, à propos de *pro qua mercede* au v. 150 du chant 4 [*Georg. 4, 149-152 Nunc age, naturas apibus quas Iuppiter ipse / addidit expediam, pro qua mercede canoros / Curetum sonitus crepitantiaque aera secutae / Dictae caelo regem pauere sub antro*.] : PRO QVA MERCEDE : ordo est expediam naturas apium quae canoros... antro: pro qua mercede, id

On pourrait toutefois dire qu'il ne s'agit là que d'une affaire de désignation, que l'on n'a rien vu ainsi de ce que l'épopée abrite de tragique ou, en l'occurrence, des « parties de la tragédie » présentes dans l'épopée homérique. J'y viens maintenant, mais en rappelant tout d'abord que ce que je viens d'évoquer pour Homère s'applique aussi, même si dans une moindre mesure, à l'Homère latin qu'est Virgile : bien avant que Dante ne fasse désigner par son Virgile l'*Énéide* comme l'« *alta mia tragedia*¹⁴ », Martial parle d'un *Maro coturnatus*¹⁵. Il est d'ailleurs intéressant que les deux représentations figurées majeures des deux poètes qui nous sont parvenues donnent une place de choix à la Tragédie personnifiée ou à Melpomène : je veux parler, d'une part, de l'*Apothéose d'Homère*, relief fameux en bas duquel, parmi les personnages porteurs d'offrandes à Homère, Tragédie figure en quatrième place (après *Mythos* enfant, *Historia*, *Poesis*, et avant Comédie) ; d'autre part, sur le fameux portrait de Virgile écrivant l'*Énéide* conservé au Musée du Bardo, c'est bien Melpomène qui est représentée à côté de Clio¹⁶.

2. Homère inventeur de la tragédie et les « (sous-)parties » communes aux deux genres

Il y a deux sortes de parties dont Aristote parle comme étant communes à l'épopée et à la tragédie ; je vais en fait me concentrer sur une de ces « petites » ou « sous-parties » que

est gratia uel labore, solae communes tecta... Nam, ut etiam Donatus dicit, tragicum est et ultra carmen georgicum si accipiamus pro qua mercede exclamationem esse. L'élévation du *medium* au *grandiloquum*, que Servius rejette à la suite de Donat, semble liée au caractère dramatique ou pathétique d'une exclamation dans laquelle la *persona poetae* serait davantage impliquée. MÜHMELT 1965, p. 117, après avoir cité cette remarque de Servius et l'affirmation surprenante faite *ad Aen.* 4, 1 que le « style » de ce chant est *paene comicus*, cite plusieurs extraits du commentaire de Donat à Tércence concernant la présence de ce qu'il appelle le plus souvent « style » – et que nous, modernes, appellerions peut-être plutôt « genre » – « tragique » dans les comédies de ce poète.

¹⁴ Dante, *Inferno*, 106-114 (Virgile, à Dante qui lui a demandé de lui indiquer quelque personnage digne d'être remarqué, désigne d'abord Euryppyle, mentionné dans l'*Énéide*, au chant 2, v. 114) : « Quel che da la gota / porge la barba in su le spalle brune, / fu – quando Grecia fu di maschi vota / – sì ch'a pena rimaser per le cune – augure, e diede 'l punto con Calcanta / in Aulide a tagliar la prima fune. / Euripile ebbe nome, e così 'l canta / l'alta mia tragedia in alcun loco : / ben lo sai tu che la sai tutta quanta. »

¹⁵ Martial, 5, 5, 8 : *grande coturnati pone Maronis opus* ; 7, 63, 5 (à propos de Silius Italicus) : *Sacra coturnati non attigit ante Maronis, / impleuit magni quam Ciceronis opus.* CONTE 2007, p. 166 mentionne ces passages de Martial en tant qu'ils contribuent à indiquer que les lecteurs les plus anciens de Virgile avaient été sensibles à l'importance du modèle tragique dans son épopée. L'on peut se demander, me semble-t-il, si identifier Virgile à un poète tragique ne constituait pas en même temps pour ces lecteurs, Martial compris, une façon de placer Virgile au niveau d'Homère.

¹⁶ Sur ce portrait, voir notamment HEUZE 1999.

sont les parties de l'histoire, telles que coups de théâtre, reconnaissance et scènes violentes, qu'Aristote mentionne pour l'épopée au chapitre 24 de la *Poétique*, § 59b, l. 8 *sqq.*¹⁷.

Sur ce point et notamment à propos des *peripeteiai*, les commentateurs anciens d'Homère sont encore plus explicites, en soulignant que c'est Homère qui, le premier, en a indiqué l'espèce. Ainsi, dans une scholie au v. 34 du chant 21 de l'*Iliade* :

Sch. bT *Il.* 21.34 b. ἄλλως ἔνθ' υἱεῖ Πριάμοιο συνήντετο : μετέβαλεν εἰς ἄλλην διάθεσιν, ποικίλλων τὴν διήγησιν. **πρῶτος οὖν καὶ τὸ τῶν περιπετειῶν εἶδος ἔδειξε**, ποικίλον ὃν καὶ θεατρικὸν καὶ κινητικόν. πάντα δὲ λέγων ἀληθοποιεῖται τὸν λόγον.

[Achille s'empare de douze hommes qu'il va immoler sur le bûcher de Patrocle]

« Il tombe alors sur un fils de Priam [Lycaon] » : il est passé à une autre présentation, introduisant ainsi de la variété dans le récit. Il est le premier à avoir indiqué l'espèce des coups de théâtre, caractérisée par la variété, la théâtralité et le mouvement. D'ailleurs, en exprimant tout, il rend son discours véridique.

Du reste, selon le témoignage des scholies, il y a d'autres éléments de la tragédie qu'Homère a inventés, et certains d'eux feraient frémir Aristote.

Ce n'est pas le cas des « personnages muets », invoqués à propos du silence que gardent Thaltibios et Eurybate envoyés par Agamemnon auprès d'Achille au chant 1 de l'*Iliade*.

Sch. AbT *Il.* 1.332 b. οὐδέ τί μιν προσεφώνεον : τὸ μὲν γὰρ εἰπεῖν τι παροξυντικόν, τὸ δὲ θωπεῦσαι δουλοπρεπές. **πρῶτος δὲ Ὅμηρος πρόσωπα κωφὰ παρήγαγεν εἰς τὴν τραγωδίαν.**

[Thaltibios et Eurybate s'arrêtent « sans un mot » devant le héros]

Dire un mot est propre à irriter, flatter est servile. Homère est le premier à avoir introduit des personnages muets dans la tragédie.

¹⁷ « L'épopée doit comporter les mêmes espèces que la tragédie : elle peut être simple ou complexe, centrée sur les caractères ou sur les effets violents ; les parties aussi sont les mêmes, à l'exception du chant et du spectacle [deux aspects mis de côté et même, pour le second, exclu de l'art, dans la *Poet.*], car l'épopée exige coups de théâtre, reconnaissances et scènes violentes (*pathēmata*) ; et il y faut encore la qualité de la pensée et de l'expression. C'est Homère qui a utilisé tous ces éléments le premier, et à la perfection. Car chacun de ses deux poèmes a sa composition propre : l'*Iliade*, simple et à effets violents, l'*Odyssée*, complexe (ce n'est que reconnaissance d'un bout à l'autre) et centrée sur le caractère. Et en plus ils surpassent tous les autres poèmes par la pensée et l'expression. » (Pour les six parties que compte la tragédie – histoire, caractères, expression, pensée, spectacle, chant – cf. ch. 6, 50a 7 *sqq.*).

Les scholiastes d'Homère affirment donc que c'est Homère qui a inventé cet « emploi », et il est intéressant de voir comment la même remarque est reprise par les commentateurs de Virgile, l'idée de *primus inuentor* en moins et, en moins, surtout, la référence explicite au genre théâtral. À propos de l'obéissance silencieuse de Cupidon au chant 1 (*paret Amor*, v. 689), Servius *auct.* relève ainsi :

Sane notandum, quod interdum ubi inducit minorem festinantem parere, maiori respondentem eum non facit, ut hoc loco Cupidinem, ut in quarto « ille patris magni parere parabat imperio » et in septimo « exin Gorgoneis Allecto infecta uenenis ».

Il faut noter que parfois, quand il met en scène une divinité inférieure qui se hâte d'obéir à une divinité supérieure, il ne fait pas adresser de réponse par la première à la deuxième, comme dans ce passage pour Cupidon, comme au livre 4 [238-9] avec « il [Mercure] s'apprêtait à obéir au commandement du père souverain » et au livre 7, « sur le champ, Allecto, infectée du venin des Gorgones »¹⁸.

Ce qui est le plus frappant est que, s'il y a un personnage qui fait office de « signal » tragique dans l'*Énéide*, c'est bien la Furie – en tant que telle, et en tant qu'elle agit. Pour les commentateurs de Virgile, c'est la Furie en tant qu'elle garde le silence devant Junon.

En fait, il n'est pas parfaitement certain que *tragôdia* désigne à strictement parler la tragédie dans la scholie homérique. Du moins un besoin de précision se fait-il sentir, pour une traduction comme « l'épopée, en tant que mère de la tragédie ». Une même incertitude plane sur l'emploi du mot dans une scholie au v. 1 de l'*Illiade*¹⁹, et elle se retrouve, par

¹⁸ Dans les scholies de Vérone (*Schol. Veron.* p. 115 Baschera), on lit à propos du passage correspondant du chant 7 (*Aen.* 7, 341, Junon a fait venir Allecto et lui a exposé sa mission : *Exim Gorgoneis Allecto infecta uenenis / principio Latium et Laurentis tecta tyranni / celsa petit*) : *Haec sine ulla lectionis intercapedine pronuntianda sunt, quia kophoprosôpon [in]duxit hoc ex nocendi festinatione ideoque illam perfecto officio induxit loquentem. Sic et [in] primo [Aen. 1, 689] Cupido matri non respondit.*

¹⁹ Sch. AT Il. 1 a. (l. 1-13 Erbse I, p. 3) : Μῆνιν ἄειδε : ζητοῦσι, διὰ τί ἀπὸ τῆς μῆνιδος ἤρξατο, οὕτω δυσφήμου ὀνόματος. διὰ δύο ταῦτα, πρῶτον μὲν, ἵν' ἐκ τοῦ πάθους ἀποκαταρρεύσῃ τὸ τοιοῦτο μόριον τῆς ψυχῆς καὶ προσεκτικωτέρους τοὺς ἀκροατὰς ἐπὶ τοῦ μεγέθους ποιήσῃ καὶ προεθίσῃ φέρειν γενναίως ἡμᾶς τὰ πάθη, μέλλων πολέμους ἀπαγγέλλειν· δεύτερον δέ, ἵνα τὰ ἐγκώμια τῶν Ἑλλήνων πιθανώτερα ποιήσῃ. ἐπεὶ δὲ ἔμελλε νικῶντας ἀποφαίνειν τοὺς Ἕλληνας, εἰκότως τοῦ κατατρέχει ἀξιοπιστότερον† ἐκ τοῦ μὴ πάντα χαρίζεσθαι τῷ ἐκείνων ἐπαίνῳ. ... ἤρξατο μὲν ἀπὸ μῆνιδος, ἐπεὶ περ αὕτη τοῖς πρακτικοῖς ὑπόθεσις γέγονεν· ἄλλως τε καὶ τραγωδίαις τραγικὸν ἐξεύρε προοίμιον· καὶ γὰρ προσεκτικούς ἡμᾶς ἢ τῶν ἀτυχημάτων διήγησις ἐργάζεται, καὶ ὡς ἄριστος ἰατρὸς πρῶτον ἀναστέλλων τὰ νοσήματα τῆς ψυχῆς ὕστερον τὴν ἴασιν ἐπάγει. Ἑλληνικὸν δὲ τὸ πρὸς τέλει τὰς ἡδονὰς ἐπάγειν. Je cite ici la traduction de travail élaborée par C. Bréchet et F. Frazier : « On cherche pour quelle raison il a commencé par 'colère', un nom de si mauvais augure. Pour les deux raisons que voici : d'abord, parce que de cette passion découle une telle partie de l'âme et afin de rendre les auditeurs plus attentifs à sa grandeur et de nous habituer à supporter les passions avec noblesse, au moment où il s'apprête à raconter des guerres ; deuxièmement, pour rendre les éloges des Grecs plus crédibles.

exemple, dans la remarque faite à propos du personnage d'Astyanax, dans la scène qui nous apparaît, comme elle apparut aux grands poètes tragiques grecs, comme une des scènes les plus tragiques de l'*Iliade* (les adieux d'Hector et d'Andromaque)²⁰.

Ce qui « ferait frémir Aristote » est la proclamation de l'invention par Homère d'un expédient auquel, selon le philosophe, ni l'épopée ni la tragédie ne devraient se vanter de recourir : le « recours à la machine » pour dénouer l'histoire. Le dénouement *ex machina* (avec l'intervention d'Athéna) de la crise causée par le test auquel Agamemnon soumet les Grecs au chant 2 de l'*Iliade* est, de fait, mentionné et jugé de façon négative par Aristote au Ch. 15 de la *Poétique*.

Il est donc évident que le dénouement de chaque histoire doit aussi résulter de l'histoire elle-même, et non d'un recours à la machine comme dans *Médée* et dans l'*Iliade* pour la scène de l'embarquement. (*Poet.* Ch. 15, 54a 37 *sqq.*)

Dans les scholies, cette *lusion ex machina* est au contraire valorisée, parce qu'elle permet notamment de souligner à quel point Homère est habile à créer des tensions dans le récit (ou, comme il est écrit ailleurs, à susciter l'angoisse de l'auditeur)²¹. Mais elle permet donc aussi de faire de lui l'inventeur du procédé :

Sch. bT *Il.* 2, 156 εἰ μὴ Ἀθηναίην : εἰς τοσοῦτον προάγει τὰς περιπετείας ὥς δύνασθαι θεὸν μόνον αὐτὰς μεταθεῖναι. **πρῶτος δὲ καὶ τοῖς τραγικοῖς μηχανὰς εἰσηγήσατο.**

Comme il allait montrer les Grecs victorieux, logiquement, il n'attaque pas de façon plus crédible du fait qu'il ne s'abandonne pas à toutes les complaisances pour faire leur éloge. Il a commencé par 'colère', parce que précisément celle-ci est un fondement pour les hommes d'action, **et singulièrement, à des tragédies, il a imaginé un prélude tragique** : de fait, la narration des infortunes nous rend plus attentifs, et, comme un excellent médecin, il commence par susciter les maladies de l'âme pour ensuite amener la guérison. Et introduire les plaisirs vers la fin est tout grec ».

²⁰ Sch. bT *Il.* 6. 466 [Hector tend les bras à son fils] : οὗ παιδὸς ὀρέξατο : **πρῶτος παιδὰς εἰσάγει τῇ τραγωδίᾳ.**

²¹ Cf. la sch. bT au v. 144 (d) du même passage : y est reconnu le fait qu'Athéna intervient *ex machina*, puis la dimension « spectaculaire » du récit est soulignée (θεατὰς γοῦν ἡμᾶς σχεδὸν ποιῶν τῆς τότε ἀταξίας αὐτῶν ἐπιτραγωδεῖ ταῦτα τὰ ἔπη) ; l'intervention divine, étant donné l'ampleur de la confusion qui régnait dans le camp achéen, est finalement regardée comme la seule issue vraisemblable (οὐ γὰρ δίχα θεοῦ πιθανὸν τοσοῦτον καταστέλλεσθαι θόρυβον). De son côté, Porphyre (*ad Il.* 2, 73) insiste sur l'enchaînement vraisemblable des événements et des actions humaines, pour conclure qu'il n'y a pas, en fait, de *lusion ex machina* dans cet épisode : ἅμα δὲ καὶ ὁ ποιητὴς ἀγωνιάσθαι πεποίηκε τὸν ἀκροατὴν· τό τε γὰρ ἀποβῆναι καὶ τὸ πάλιν εἰς ὄρθον ἐλθεῖν τραγικόν, καὶ τοῦ ποιητοῦ ἐπιβολὴ ἔνογκος. ἡ δὲ λύσις οὐκ ἀπὸ μηχανῆς· ὅταν γὰρ διὰ τῶν εἰκότων γίγνηται, οὐ μηχανὴ τοῦτ' ἔστιν, ἄμ' ὅτε πρόσκειται θεός.

« si [Héré n'avait alors parlé ainsi] à Athéné... » : il pousse si loin les péripéties que seul un dieu peut les infléchir. Il est le premier à avoir introduit les interventions divines *ex machina* dans la tragédie.

La réflexion que peuvent suggérer de tels passages est que, si l'on a sans doute raison de qualifier instinctivement de « tragique » telle occurrence de « péripétie », pour reprendre ce cas, dans l'épopée latine, on ne doit peut-être néanmoins pas surévaluer la rencontre ainsi opérée entre les deux genres en s'empressant d'y voir un signe de la conquête de la tragédie par l'épopée. Une telle idée peut cependant être confortée par l'insistance avec laquelle tel auteur épique signale la réécriture qu'il est en train d'opérer, au même endroit, de certain modèle tragique²². Mais je me demande si, par exemple, quand R. Heinze faisait de l'usage virgilien des péripéties une des marques les plus importantes de sa technique et de son originalité tragiques, il n'exagérait pas, pour y arriver, le caractère « lisse », « sans ruptures », non tragique, en somme, de l'épopée homérique²³. Il n'est peut-être pas inopportun de rappeler, en tout cas, que les péripéties ou les « coups de théâtre » sont un élément sur lequel Melpomène et Calliope peuvent s'accorder.

Il y a un autre élément sur lequel elles peuvent encore s'accorder, même si, apparemment, il constitua à un moment donné une pomme de discorde dans la réflexion théorique ancienne sur les deux genres, et même s'il va m'amener à considérer une manifestation moins attendue de la présence de la tragédie dans l'épopée. L'élément en question est le récit de messenger.

3. La question du mode de représentation et le récit de messenger

Le récit de messenger – *angelia* – n'est pas sans affinité avec ce qui, pour Aristote, est supposé être l'opposé de la tragédie et le propre de l'épopée – la narration, *apangelia*. On se rappelle en effet que, outre le mètre (uniforme dans le cas de l'épopée) et la longueur (dont j'ai déjà fait mention à propos d'Apollonios de Rhodes), la différence fondamentale

²² C'est le cas de la tempête du chant 1 de l'*Énéide* : cf. HARDIE 1997, p. 324 ; CLEMENT-TARANTINO 2006, p. 345-351.

²³ HEINZE 1993, p. 254-255.

qu'Aristote établit entre épopée et tragédie concerne le mode de représentation : narration pour l'épopée, personnages qui font l'action pour la tragédie (diégétique *vs* mimétique).

Bien que ce soit la première dont parle Aristote, cette différence apparaît cependant comme la moins irréductible. Lorsqu'il énonce cette idée pour la première fois dans la *Poétique* (ch. 3), Aristote reconnaît d'ailleurs la particularité d'Homère, dont le narrateur « devient » la plupart du temps « un autre ». Cette particularité fait qu'ensuite ses œuvres sont qualifiées de « représentations [plus que réussies car] de forme dramatique » (ch. 4, 48b 32 *sqq.*). En conséquence, une épopée dans laquelle, comme chez Homère, le narrateur s'effacerait le plus souvent devant ses personnages, ne serait pas loin d'une tragédie (le début de l'*Illiade* est tout à fait exemplaire à cet égard, *cf.* ch. 24, 60a 5-10²⁴)²⁵.

Mais il semblerait qu'Aristote avait donné un « autre bâton pour se faire battre » concernant ce critère de différenciation des genres, en présentant le récit de messenger dans la tragédie comme *une inclusion épique* au sein de celle-ci. En s'appuyant, en outre, sur la revendication aristotélicienne que « la tragédie contient tout ce que contient l'épopée », Philodème de Gadara, au livre 4 de son traité *Sur les poèmes*, en tirait la conclusion que la narration (*apangelia*) n'est donc pas étrangère à la tragédie (via l'*angelia* notamment) et qu'elle peut en fait être considérée comme un autre élément commun aux deux genres. Philodème, qui fut le maître de Virgile, remettait en cause la différenciation des genres opérée par Aristote et il défendait en outre la supériorité de l'épopée sur la tragédie, en raison de sa capacité à contenir, elle (l'épopée), un caractère infini d'éléments²⁶.

Pour en rester avec le récit de messenger : le lecteur d'épopée est plutôt porté à identifier comme une inclusion tragique le récit qui, au sein d'un poème épique, présente les caractéristiques d'un récit de messenger. Il est porté et fondé à le faire parce que, si le personnage qui prend en charge ce récit a des affinités avec le narrateur épique (qu'on pense par exemple à l'« Énée aède » du chant 2 de l'*Énéide*), il introduit dans ce récit des modalités

²⁴ *Poet.* ch. 24, 60a 5-10 : « Il y a bien des raisons de louer Homère, mais il le mérite surtout parce qu'il est le seul des poètes à ne pas ignorer ce qu'il doit prendre personnellement à son compte. En effet le poète doit parler le moins possible en son nom personnel, puisque, ce faisant, il ne représente pas. Or les autres se mettent personnellement en scène d'un bout à l'autre et ne représentent que peu de choses et peu souvent ; lui au contraire, après un préambule en peu de mots, introduit aussitôt un homme, une femme, ou tout autre qui soit un caractère. »

²⁵ Une question que l'on pourrait se poser à propos de l'épopée post-virgilienne, où le narrateur parle de plus en plus en son nom propre, regarde le fait qu'il parle en même temps de plus en plus à ses personnages, tendant peut-être ainsi, en réalité, à se constituer lui-même en *dramatis persona*.

²⁶ Pour les éléments contenus dans ce paragraphe, *cf.* JANKO 1991, p. 23-28 et BARRETT 2002, p. 70.

(affectives, émotionnelles) qui évoquent la tragédie, et des modalités qui figurent, en fait, au nombre des différences entre le messager de tragédie et ce narrateur épique (originel) dont de nombreux aspects le rapprochent par ailleurs.

Concrètement, l'on peut considérer l'exemple-type du Messager des *Perses* d'Eschyle et du récit d'Énée au chant 2 de l'*Énéide*. Au début de son récit, le Messager des *Perses* affirme devoir « dérouler toute l'étendue du désastre » (*Perses*, 253-5)²⁷ :

ὦμοι, κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά·
ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτύξαι πάθος,
Πέρσαι· στρατὸς γὰρ πᾶς ὅλωλε βαρβάρων.²⁸

Comme le narrateur épique, il a un devoir de totalité qui s'exprime néanmoins ici au singulier et qui est centré sur l'émotion (*pathos*).

Plus loin, en conclusion du récit, la parenté du messager avec le narrateur épique est rendue plus saillante par la façon dont Eschyle s'approprie la célèbre déclaration du narrateur au chant 2 de l'*Illiade* (v. 484-492 : invocation aux Muses avant le catalogue des vaisseaux²⁹) et, en particulier, le *topos* des nombreuses voix (*Perses*, 429-432).

κακῶν δὲ πληθός, οὐδ' ἂν εἰ δέκ' ἤματα
στοιχηγοροίην, οὐκ ἂν ἐκπλήσαιμι σοι.
εὖ γὰρ τόδ' ἴσθι, μηδάμ' ἡμέρα μιᾶ
πληθός τοσούταριθμον ἀνθρώπων θανεῖν.³⁰

dit le Messager à Atossa en conclusion de son récit de la bataille de Salamine.

Si le pluriel le rend alors plus épique, le singulier et l'insistance sur l'indicibilité du malheur rendent sans doute Énée plus tragique qu'épique au début du récit qu'il fait à Didon (*Aen.* 2, v. 3) :

²⁷ Sur ce récit de messager et ses liens avec l'épopée, voir en particulier BARRETT 2002, p. 30 *sqq.*

²⁸ « Las ! Ô malheur d'être le premier messager des malheurs ! Mais force m'est bien de déployer toute l'étendue du désastre, Perses : notre armée entière a péri face aux Grecs ! » (trad. V.-H. Debidour).

²⁹ « Et maintenant, Muses, habitantes de l'Olympe, car vous êtes, vous des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et ne savons rien ; dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens. La foule, je n'en puis parler, je n'y puis mettre des noms, eussé-je dix langues, eussé-je dix bouches (πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν) une voix que rien ne brise, un cœur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'égide, les Muses de l'Olympe, ne me nomment alors elles-mêmes ceux qui étaient venus sous Ilion. Je dirai en revanche les commandants des nefs et le total des nefs. »

³⁰ « La multitude des malheurs, même si j'y mettais dix jours, je ne parviendrais pas à t'en rendre complètement compte. Dis-toi bien qu'on n'a jamais vu, en une seule journée, périr en masse un tel nombre d'hommes. »

Infandum, regina, iubes renouare dolorem

La voix de souffrance explicite qui se désigne, puis s'exprime dans le récit d'Énée, distingue celui-ci du récit du narrateur épique³¹. Si elle tend ainsi au tragique, elle ne devient pas pour autant une intruse, dans la mesure où l'épopée tolère que ses personnages émettent plaintes et lamentations depuis l'origine.

Plus remarquable encore paraît le fait que, après Virgile, cette voix de souffrance soit régulièrement et visiblement adoptée par le narrateur épique même. L'expression la plus nette de cette transformation est peut-être fournie par la réécriture que donne Stace, à la fin de la *Thébaïde*, du *topos* des nombreuses bouches³². Mais l'épopée de Silius Italicus s'en fait aussi le témoin.

Dans le récit de la bataille de Trasimène, une première intervention du narrateur se place dans la lignée du célèbre *horresco referens* d'Énée au chant 2 de l'*Énéide*³³ (*Pun.* 5, 190-1) :

³¹ J'entends très précisément par là que la déclaration citée d'Énée n'a pas de strict équivalent dans le récit du narrateur, quelque plein de « sympathie » et d'« empathie » que celui-ci soit. Cet équivalent eût pu se trouver dans le proème du chant 7, en ouverture du récit d'une guerre censée « rejouer » celle de Troie : mais comme le souligne ESTEVES 2006 (p. 12), en annonçant ces *horrida bella*, le *je* épique « sublime » l'horreur macabre et la tristesse pesante qui caractérisaient l'annonce faite antérieurement par la Sibylle (*Aen.* 6, 86-8). Ensuite, le narrateur ne s'abstient certes pas de qualifier de façon subjective la guerre troyano-latine, notamment au moyen de l'adjectif *infandum* (7, 583). Le moment où il intervient le plus nettement dans le récit pour exprimer que ce qu'il a encore à dire est à peine dicible (y compris pour une divinité), est l'espèce d'invocation des v. 500 *sqq.* du dernier chant : *Quis mihi nunc tot acerba deus, quis carmine caedes / diuersas obitumque ducum, quos aequore toto / inque uicem nunc Turnus agit, nunc Troius heros, / expediat ?* Faisant écho à celle du v. 11 du proème du chant 1, la « question » qui conclut cette intervention (*tanton placuit concurrere motu, / Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras ?*) peut sans doute faire penser que « je » s'exprime ici *cum dolore*, mais sa situation, sa disposition d'esprit et son ton restent tout de même différents de ceux d'Énée au chant 2. Dans l'invocation de Silius Italicus que je commente ci-dessous (*Pun.* 5, 420-2), les voix d'Énée et du narrateur de l'*Énéide* paraissent toutefois être unies (*cf. infra*, n. 36), Silius suggérant ainsi l'étroite relation des deux passages de l'épopée de Virgile. Dans un article à paraître (dans les Actes du colloque « *Vox poetae*. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine », Lyon 3, 13-14 novembre 2008), E. Raymond montre sur un cas précis, l'emploi de l'adjectif *infelix* dans l'*Énéide*, que la *uox poetae* se présente comme un prolongement et une amplification de la *uox Aeneae*.

³² Stace, *Theb.* 12, 797 *sqq.* : « Non, quand bien même un dieu ferait sortir cent voix de ma poitrine, je ne pourrais dans mon récit, malgré de dignes efforts, venir à bout de tant de bûchers à la fois, ceux des sans grades et ceux des capitaines, de tant de gémissements confondus. (*Non ego, centena si quis mea pectora laxet / uoce deus, tot busta simul uulgique ducumque / tot pariter gemitus dignis conatibus aequem.*) Dire avec quelle passion furieuse l'audacieuse Évadné s'est abreuvée des feux qu'elle aimait, cherchant la foudre dans sa puissante poitrine ; de quelle manière sa pauvre épouse s'est couchée sur l'affreux cadavre de Tydée pour le couvrir de baisers et l'excuser ; comment Argie raconte à sa sœur la cruauté de ses gardes... » Stace renouvelle profondément ce *topos* « essentiel » du genre, tout d'abord en le liant à une fin d'épopée, puis en consacrant, après Virgile et surtout Ovide (*Met.* 8, 533-5), son association avec malheurs et lamentations.

³³ Virgile, *Aen.* 2, 203-5 : *ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta / (horresco referens) immensis orbibus angues / incumbunt pelago.*

*heu dolor, heu lacrimae, nec post tot saecula serae !
horresco ut pendente malo, ceu ductor ad arma
exciret Tyrius*³⁴

Puis, au cœur de la bataille, il se tourne vers les dieux et les Muses (5, 420 sqq.) :

*Quis deus, o Musae, paribus tot funera uerbis
euoluat, tantisque umbris in carmine digna
quis lamenta ferat ?*³⁵

La valorisation du nombre (*tot* et les pluriels) assure l'ancrage de tels vers dans la « norme » épique. Mais la substitution à un verbe exprimant simplement l'idée de dire et connotant éventuellement la gloire, de mots évoquant le deuil à travers larmes et lamentations, est néanmoins significative³⁶. Elle est emblématique d'un genre dont le premier représentant dans les œuvres qui l'illustrent, le narrateur de l'épopée guerrière, ne se contente plus de chanter des sujets douloureux : il dit aussi qu'il le fait et s'exprime comme s'exprimaient autrefois les personnages épiques, ou comme s'expriment les personnages tragiques, en particulier les messagers³⁷.

³⁴ « ô douleur, ô larmes, qui même après tant de siècles ne tardent pas à venir ! Je suis horrifié comme si le désastre était imminent, comme si le chef libyen appelait maintenant aux armes. »

³⁵ « Quel dieu, Muses, pourrait, avec des mots adéquats, dérouler la liste d'un si grand nombre de morts, qui, exprimer dans un chant des lamentations dignes d'ombres si grandes ? »

³⁶ À l'origine de cette forme d'invocation, se trouve en particulier l'*incipit* du livre 6 des *Annales* d'Ennius (*Quis potis ingentis oras euoluere belli ?* v. 164 Sk., à propos de la guerre contre Pyrrhus), d'abord adapté par Lucrèce à la prétendue incapacité du poète à égaler la majesté de son sujet (DRN 5, 1-2 : *quis potis est dignum pollenti pectore carmen / condere pro rerum maiestate hisque repertis ?*), repris ensuite par Virgile dans l'invocation aux Muses de forme plus « classique » d'*Aen.* 9, 525 sqq. (*et mecum ingentes oras euoluite belli*, 528) et adapté, au chant 12 (v. 500 sqq., cf. *supra* n. 31), d'une façon qui rappelle plus nettement le *topos* des nombreuses voix, à l'impossibilité de relater tant de morts dans un poème (*Quis mihi nunc tot acerba deus, quis carmine caedes / diuersas obitumque ducum... ?*). Au dernier passage cité de Virgile, dont il se sert, en même temps que de la tradition évoquée, pour ainsi dire, comme « cadre », Silius semble combiner le souvenir de la question posée par Énée à ède en *Aen.* 2, 361-3 (*Quis cladem illius noctis, quis funera fando / explicet aut possit lacrimis aequare labores ?* « Quelle parole saurait dire le désastre de cette nuit et ses morts ; qui pourrait de ses larmes égaler nos douleurs ? »), dont il reprend la tonalité affective – et dont il se rapproche, en fin de compte, le plus.

³⁷ Quelques exemples chez Sénèque : *Thyeste*, 684 : ... *Quis queat digne eloqui ?* (le Messager s'apprêtant à raconter le meurtre des enfants de Thyeste par Atrée) ; 1036-7 : *Quas miser uoce dabo / questusque quos ? Quae uerba sufficiunt mihi ?* (Thyeste lui-même) ; *H.F.* 258 : *quis satis Thebas fleat ?* (Amphitryon déplore les malheurs de Thèbes en l'absence d'Hercule) ; 1227-8 : *qui uos per omnem, liberi, sparsos domum / deflere digne poterit ?* (Hercule sur les corps sans vie de ses enfants...)

À la différence du messager de tragédie, le messager épique chargé de nouvelles douloureuses est idéalement et originellement bref (cf. sch. bT *ad Il.* 18, 20-1, lorsqu'Antiloque annonce à Achille la mort de Patrocle : *ικανῶς ἐτάχυνε τὸ κακάγγελον ἐν ὅλοις δύο στίχοις. καὶ ἐν βραχεὶ πάντα ἐδήλωσε, τὸν ἀποθανόντα, τοὺς ὑπερμαχομένους, τὸν κτείναντα. οὐκ ἐζήλωσαν δὲ τοῦτο οἱ τραγικοί, ἀλλὰ τοῖς λυπούμενοις μακρὰς ἐπάγουσι τὰς διηγήσεις τῶν συμφορῶν*). Dans l'*Énéide* iliadique, Virgile abrège lui-même l'annonce des malheurs en ne mentionnant que le vol de *Fama*, *nuntia mali* ou *praenuntia luctus* (9, 474 ; 11, 139) ; apportant la

D'autres indices d'une présence plus remarquable de la tragédie dans l'épopée pourraient être relevés, je crois, à propos du narrateur épique. Je pense en particulier, de nouveau, à Stace, et à la façon dont le narrateur de la *Thébaïde* pourrait tendre à se présenter lui-même comme un héros tragique sénéquien³⁸ : dans une épopée qui, dans la lignée de la *Pharsale* de Lucain, suggère que le fait de relater le *nefas* de la guerre civile ou fratricide constitue soi-même un *nefas*³⁹, le narrateur évoque souvent son désir d'être en proie à un plus grand *furor* (ou d'une plus grande *amentia*), celui qui lui permettra de chanter d'une façon qui sorte de l'ordinaire (*non... uatum solito de more*, *Theb.* 10, 829 à propos de Capanée attaquant le ciel⁴⁰) des faits qui sortent de l'ordinaire épique parce qu'ils sont surhumains, mais aussi, parfois, inhumains (on pense surtout au *nefas* commis par Tydée mourant⁴¹).

4. L'épopée latine et la « (plus) grande œuvre » des Furies

C'est sur cette aspiration à une grandeur exceptionnelle et sur la rivalité entre Melpomène et Calliope que je voudrais terminer.

triste nouvelle aux parents des jeunes hommes tués au combat (Euryale, Pallas), elle inaugure leurs plaintes, au caractère tragique plus ou moins prononcé. À un moment – précisément, celui qui correspond au message d'Antiloque dans l'*Illiade* : *Aen.* 10, 510-2 – Virgile prive même *Fama* de ce rôle auprès d'Énée, faisant passer devant la nouvelle (tragique) de la mort de Pallas, la nouvelle (épique) que les Troyens sont dans une situation désespérée. S'il est cependant vrai que cette *Fama*, messagère de deuils, représente la parole épique comme le fait *Fama*, la Rumeur du chant 4, en la faisant apparaître de façon récurrente, Virgile peut indiquer combien la voix de l'épopée est désormais une « voix endeuillée ». Cf. CLEMENT-TARANTINO 2006, p. 109 *sqq.*, p. 133 *sqq.*, p. 267 *sqq.*

³⁸ Héros tragique sénéquien qui, notamment lorsqu'il rend compte de son aspiration à une grandeur hyperbolique, s'assimile à un poète. Le cas d'Atrée est exemplaire et a été bien analysé, le plus récemment, par SCHIESARO 2003, p. 50 *sqq.* et p. 31 *sqq.* et 130 *sqq.* pour l'aspiration obsessionnelle de ce personnage à accomplir quelque chose de *maius*. HERSHKOWITZ 1998, p. 66 remarque que le *furor* créateur du poète épique n'est plus à l'abri du *furor* destructeur au centre des récits dans l'épopée post-virgilienne (« For no matter how positive *furor poeticus* may potentially be (what Horace calls the *amabilis insania*, "pleasureful madness" in *Odes* 3. 4. 5-6), it cannot be dissociated from the negative aspects of the representation of madness in epic poetry »); l'auteur parcourt les principaux passages concernés de Stace p. 63 *sqq.*

³⁹ Cf. surtout *Theb.* 11, 576-9, où le paradoxe de la mise en *carmen* épique d'un *monstrum infame* est souligné.

⁴⁰ Au vers suivant, le poète dit avoir besoin d'une *maior amentia*. Les souvenirs gigantomachiques qui peuplent ensuite l'épisode pourraient faire penser que ce dernier reflète une forme de « super-épopée ». Le premier vers qui l'introduit, le v. 827, paraît cependant signaler un véritable éloignement du genre (*hactenus arma, tubae, ferrumque et uulnera...*), comme semble le faire, du reste, dès le proème de l'œuvre, l'annonce de cet épisode comme devant être chanté *aliq...* *horrore* (*Theb.* 1, 45).

⁴¹ A. Estèves (2005, p. 99 *sqq.*) analyse précisément « le récit tragique à la manière sénéquienne » que Stace compose dans ce passage (*Theb.* 8, 716 *sqq.*) où s'achève le « scénario tragique sénéquien » de la transformation du héros en monstre.

La fréquence avec laquelle Stace exprime l'idée d'accroissement ou évoque des actes particulièrement grands n'a peut-être d'égale (et, en fait, de supérieure) que l'emploi d'expressions similaires par Sénèque dans ses tragédies⁴². Les deux auteurs avaient néanmoins un précurseur notable en la personne de Virgile, avec sa fameuse revendication de faire « œuvre plus grande », selon un « ordre plus grand », dans le proème de la seconde partie de l'*Énéide*. Or cette revendication peut être spécifiquement mise en relation avec l'épisode central et décisif du chant 7 de l'épopée, où est effectivement entrepris, « mis en œuvre » le *maius opus* annoncé, au début, par le « je » épique et ici « pris en mains » par Junon et la Furie Allecto. Cette dernière qui, avant d'être la descendante de la Discorde d'Ennius, est l'héritière de Lyssa, la personnification de la Rage dans l'*Héraklès Furieux* d'Euripide (ainsi que d'une Lyssa, que nous connaissons moins bien et qui sévissait dans le théâtre d'Eschyle), est le signal le plus visible de l'expérimentation (trans)générique effectuée par Virgile à cet endroit du poème épique⁴³. Pour un lecteur ancien de Virgile comme Macrobe, telle expérimentation n'avait rien pour contribuer à la grandeur de l'*opus*⁴⁴. Mais tel était peut-être bien l'esprit dans lequel l'avait menée le poète, au début d'une « Iliade » qu'il rêvait certainement au moins aussi grande, sinon plus (cf. Properce, *El.* 2, 34, 66) que l'*Iliade* originelle, l'*Iliade* à la grandeur tragique d'Homère. Entre autres indices de cet aspect de l'ambition proclamée dans le second proème⁴⁵, se trouve l'écho remarquable que l'annonce du *maius opus*, avec la répétition du comparatif *maius*, trouve dans un vers qui souligne une transformation importante au sein du premier « acte » dirigé par la Furie Allecto : celle de la reine Amata en Bacchante, dans un contexte justement dominé par le souvenir des *Bacchantes* – grecques et romaines (*Aen.* 7, 385-7).

⁴² Sur le caractère excessif qui a longtemps été tenu pour un défaut de l'art poétique de Stace (et pour un défaut caractéristique de la latinité « d'argent »), voir par exemple HERSHKOWITZ 1998 p. 249. Sur le motif constitué par *maius* dans les tragédies de Sénèque, SEIDENSTICKER 1985.

⁴³ ESTEVES 2005 identifie un signal semblable dans la première séquence de la *Thébaïde* qu'elle analyse, le *nefas* de Tydée dévorant la cervelle de Mélanippe, lorsque, auprès du héros, Pallas cède la place à Tisiphone : « [...] Stace indique que Tydée rejoint la famille thébaine et épouse la dimension tragique de celle-ci. On peut aller jusqu'à déceler dans cet échange de prépondérance divine un sens méta-poétique : Stace signifierait ainsi que son texte s'évade foncièrement de la tradition narrative épique pour rejoindre l'esthétique du monde tragique. »

⁴⁴ Macrobe, *Sat.* 5, 17, 3 (ces remarques s'intègrent à une critique des inventions – non homériques – de Virgile et, en premier lieu, du début qu'il trouve à la guerre troyano-latine : si, aux yeux de Macrobe, l'idée du cerf manque de consistance, avec l'intervention de Junon et Allecto, le poète en fait trop) : *deorum maxima deducitur e caelo, et maxima Furiarum de Tartaris adsciscitur, sparguntur angues uelut in scaena parturientes furorem, regina non solum de penetralibus reuerentiae matronalis educitur, sed et per urbem mediam facere discursus ; nec hoc contenta siluas petit accitis reliquis matribus in societatem furoris, bacchatur chorus quondam pudicus et orgia insana celebrantur. Quid plura ?*

⁴⁵ Pour une démonstration détaillée, je me permets de renvoyer à CLEMENT-TARANTINO 2006, p. 450 sqq.

*Quin etiam in siluas simulato numine Bacchi
maius adorta nefas maioremque orsa furorem
euolat et natam frondosis montibus abdit*⁴⁶.

Cet écho a ceci de remarquable qu'il implique l'affirmation redoutable d'Atrée dans la tragédie d'Accius (fr. II Dangel, v. 3-4) :

*Maiores mihi moles, maius miscendum est malum
qui illius acerbum cor contundam et comprimam*⁴⁷.

Lorsque Sénèque se « réapproprie » l'invention tragique de Virgile (en réécrivant l'intervention de Junon et d'Allecto à la fois dans *Hercules Furens* et *Thyeste*), il ne manque pas de mobiliser, à l'occasion, le souvenir de ces vers programmatiques de l'*Énéide*⁴⁸. Quant à Stace, il propulse le personnage de la Furie au premier plan de la scène épique dès le début de la *Thébaïde*⁴⁹. Dans une certaine mesure, celle-ci peut être vue comme l'œuvre des Furies. Précisément, quand Stace, préparant le duel qui marque le sommet du poème – le duel des frères ennemis –, met en scène les – deux – Furies qui le « trament », il fait dire à Tisiphone sollicitant l'aide de Mégère pour cette action peu ordinaire (*Theb.* 11, 97-101) :

*Non solitas acies nec Martia bella paramus,
sed fratrum (licet alma Fides Pietasque repugnent,
uincuntur), fratrum stringendi comminus enses.
Grande opus ! Ipsae odiis, ipsae discordibus armis
aptentur*⁵⁰.

⁴⁶ « Bien plus, sous l'effet de l'imitation de la puissance de Bacchus, elle entreprend un crime plus grand, entame une fureur plus grande, elle vole dans les forêts et cache sa fille dans les ombrages de la montagne. »

⁴⁷ « Plus massif est le montage, plus massif est le mal qu'il me faut machiner pour écraser et étouffer la cruauté de son cœur. »

⁴⁸ Cf. notamment les v. 252-4 de *Thyeste*, alors qu'Atrée vient de chasser *Pietas* et d'appeler les Furies : ... *non satis magno meum / ardet furore pectus, impleri iuuat / maiore monstro* (les vers suivants comportent plusieurs occurrences du comparatif, 259, *maius hoc ira est malum*, 267 sq., *nescio quid animus maius et solito amplius / supraque fines moris humani tumet / instatque pigris manibus* – haut *quid sit scio, / sed grande quiddam est*, 274 sq. : *maius hoc aliquid dolor / inueniat*). SCHIESARO 2003 p. 31 et surtout p. 34-35 commente le rapport de ces vers avec les vers cités de l'*Énéide*.

⁴⁹ RIPOLL 1998b, p. 324 souligne que, en ouvrant son récit sur la malédiction d'Œdipe suivie de l'intervention de la Furie, Stace donne la priorité au modèle tragique, puis précise la façon dont cette perspective tragique est ensuite intégrée à la perspective épique.

⁵⁰ « Ce ne sont pas les armées et les combats habituels de Mars que nous préparons, mais de frères, bien que douce Loyauté et Piété s'y refusent, elles auront le dessous – oui, ce sont des épées de frères qu'il faut dégainer pour un corps à corps. Tâche immense ! Entrons nous-mêmes dans leurs haines, nous-mêmes dans le conflit de leurs armes » (trad. R. Lesueur avec modif. : le savant préfère à une traduction de *grande* par « noble » une

On peut alors se demander si, à la façon de Virgile et de son *maius opus*, par ces mots, *grande opus*, Stace ne peut pas suggérer un lien entre certains accès grandioses, voire sublimes, de son œuvre et la part importante qu'y a la tragédie⁵¹. L'expression n'est cependant pas prise en charge par le narrateur. Ce qui est cause est en fait une grandeur dans le mal que le poète ne revendique pas de manière positive, ni sur le plan moral, ni sur le plan esthétique. De fait, lorsqu'on en vient au duel lui-même, deux événements importants se produisent : tout d'abord, l'action des Furies cesse, à un moment donné (11, 537, *nec iam opus est Furiis*, ce qui veut dire, littéralement, qu'il n'y a plus besoin des Furies, mais ce qui peut en même temps signaler que, désormais, l'œuvre échappe aux Furies); ensuite, l'écriture de Stace change, ou plutôt, elle n'est pas celle que l'on pouvait attendre – elle n'est pas, en particulier, celle qui avait dominé l'autre duel placé sous le signe des Furies, celui de Tydée et Mélanippe. Comme l'a montré A. Estèves⁵², en effet, Stace se garde ici, au chant 11, de faire appel à la tragédie – sénéquienne en particulier – et il s'abstient en particulier de donner le duel en spectacle, de le « mettre sous les yeux » de son lecteur. Il se contente de le raconter et s'applique à être le plus « épiquement correct », en même temps que le plus virgilien possible. Et peut-être est-ce alors que s'impose, véritablement, le *grande opus*, au moment où Melpomène – « Melpomène furieuse » – est vaincue par Calliope.

Je conclurai en réaffirmant la possibilité d'une mise en relation de l'aspiration déclarée de l'épopée latine, à partir de Virgile, et en particulier chez Stace, à une grandeur « superlative », avec sa tendance à être encore plus tragique, notamment lorsqu'elle parvient à intégrer des « fragments » ou des « miniatures » de tragédies en son sein. Cette mise en relation peut se fonder, au départ, sur une reconnaissance de la supériorité de Melpomène ou, du moins, sur la conscience du présumé ancien selon lequel le genre suprême est la tragédie. Des poètes comme Virgile et Stace finissent néanmoins par faire tourner la rivalité entre les deux grands genres à l'avantage de l'épopée.

traduction par « difficile » et souligne que, comme le sait Tisiphone, la tâche des Furies se heurte à plusieurs résistances. La référence virgilienne de la scène, le contexte, ainsi que la présence, dans l'œuvre, d'autres échos au *maius opus* de Virgile – cf. 5, 41 ; 12, 178-179 – me conduisent cependant à penser que *grande opus* ici est également investi d'une signification stylistique / esthétique, voire générique).

⁵¹ Sont nettement opposés dans ces vers les guerres extérieures, propres à l'épopée, et les conflits familiaux, plus propres à la tragédie (cf. RIPOLL 1998b p. 323-324 et n. 4-6).

⁵² ESTEVES 2006, p. 112 *sqq.*

Bibliographie

ADAM 1889 : L. ADAM, *Die aristotelische Theorie vom Epos und ihre Entwicklung bei Griechen und Römern*, Wiesbaden, 1889.

ALAUX 2007 : J. ALAUX, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris, Belin, 2007.

BARRETT 2002 : J. BARRETT, *Staged narrative : Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, University of California Press, 2002.

BRECHET 2003 : C. BRECHET, *Homère dans l'œuvre de Plutarque. La référence homérique dans les Oeuvres morales*, thèse de doctorat, Université Montpellier 3, 2003.

CLEMENT-TARANTINO 2006 : S. CLEMENT-TARANTINO, *Fama ou la renommée du genre. Recherches sur la représentation de la tradition littéraire dans l'Énéide*, thèse de doctorat, Université Lille 3, 2006.

CONTE 2007 : G. B. CONTE, *The poetry of pathos. Studies in Virgilian epic*, édité par S. J. HARRISON, Oxford, Oxford University Press, 2007.

CUSSET 2001 : C. CUSSET, « Apollonios, lecteur de la tragédie classique », in A. BILLAUT, C. MAUDUIT (éd.), *Lectures antiques de la tragédie grecque, Actes de la table ronde du 25 novembre 1999*, Lyon, 2001, collection du CEROR, n. s. 22, p. 61-76.

DALFEN 1972 : J. DALFEN, « Übertragener Gebrauch von *tragikos* und *tragôdein* bei Plato und anderen Autoren des 5. und 4. Jahrhunderts », *Philologus*, 116, 1972, p. 76-92.

DANGEL 1995 : J. DANGEL, *Accius. Tragédies*, texte établi, traduit et commenté, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

DE JONG 1987 : I. DE JONG, « Silent characters in the *Iliad* », in J. M. BREMER, I. J. F. DE JONG, J. KALFF (éd.), *Homer : beyond oral poetry, recent trends in Homeric interpretation*, Amsterdam, 1987, p. 105-121.

DEREMETZ 2000 : A. DEREMETZ, « Le livre II de l'Énéide et la conception virgilienne de l'épopée : épopée et tragédie dans l'Énéide », *Revue des études latines*, 78, 2000, p. 76-92.

ESTEVEs 2005 : A. ESTEVES, « *Color* épique et *color* tragique dans la *Thébaïde* de Stace : récits de *nefas* et stratégies narratives », *Latomus*, 64 (1), 2005, p. 96-120.

ESTEVEs 2006 : A. ESTEVES, « *Horrida bella* de l'Énéide. *Mortes insolitae* de la *Pharsale*. Des ébauches virgiliennes à la débauche lucanienne : étude d'une filiation poétique dans l'écriture de l'horreur guerrière », in S. CLEMENT-TARANTINO, A. MAUGIER-SINHA (éd.) *Actes de la Journée d'études « Le Virgile des autres »* (Lille 3, 10 juin 2006), <http://halma-ipel.recherche.univ-lille3.fr/JEVirgiledesautres>.

HALLIWELL 1988 : S. HALLIWELL, *Plato : Republic 10, with translation and commentary by S. Halliwell*, Warminster, Aris & Phillips, 1988.

HARDIE 1997 : P. HARDIE, « Virgil and Tragedy », in C. MARTINDALE (éd.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, 1997, p. 312-326.

HEINZE 1993 : R. HEINZE, *Virgil's Epic technique*, traduit par H. HARVEY, D. HARVEY, F. ROBERTSON, Bristol Classical Press, 1993 ([1^e éd. 1914]).

HERINGTON 1985 : J. HERINGTON, *Poetry into Drama : Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1985.

HERSHKOWITZ 1998 : D. HERSHKOWITZ, *The madness of epic. Reading insanity from Homer to Statius*, Oxford, 1998.

HEUZE 1999 : P. HEUZE, « Autour du portrait de Virgile », *Helmantica*, 50, 1999, p. 453-463.

JANKO 1991 : R. JANKO, « Philodemus' *On poems* and Aristotle's *On poets* », *Cronache Ercolanesi*, 21, 1991, p. 5-64.

KÖNIG 1970 : A.-M. KÖNIG, *Die Aeneis und die griechische Tragödie*, Berlin, 1970.

LA PENNA 1998 : A. LA PENNA, « Servio e la *sunkrisis* fra l'*Iliade* et l'*Odissea*. Un dubbio sul testo di Servio, *ad Aen.* VII, 1 », *Maia*, 50, 1998, p. 147-150.

LA PENNA 2001 : A. LA PENNA, « Supplemento sulla *sunkrisis* fra la prima e la seconda parte dell'*Eneide* secondo Servio », *Maia*, 53, 2001, p. 643.

LESUEUR 1998 : R. LESUEUR, « Pour une lecture tragique du livre VII de l'Énéide », *Pallas* 49, 1998, p. 289-296.

LETOUBLON 2001 : F. LETOUBLON, « *Iliade* 24 : un chant funèbre », *L'information littéraire*, 53 (2), 2001, p. 3-9.

MOST 2000 : G. MOST, « Generating genres : The Idea of Tragic », in M. DEPEW, D. OBBINK (éd.), *Matrices of genre. Authors, canons and society*, Harvard University Press, 2000, p. 15-35.

MÜHMELT 1965 : M. MÜHMELT, *Griechische Grammatik in der Vergilerklärung*, Munich, 1965.

RIPOLL 1998a : F. RIPOLL, *La morale héroïque dans l'épopée latine d'époque flavienne*, Paris / Louvain, Peeters / BEC, 1998.

RIPOLL 1998b : F. RIPOLL, « La Thébàide de Stace entre épopée et tragédie », *Pallas*, 49, 1998, p. 323-340.

RIPOLL 2004 : F. RIPOLL, « L'inspiration tragique au chant VII des *Argonautiques* de Valérius Flaccus », *Revue des Etudes Latines*, 82, 2004, p. 187-208.

SCHIESARO 2003 : A. SCHIESARO, *The passions in play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

SCHMAKEIT-BEAN 2003 : I. SCHMAKEIT-BEAN, *Apollonios Rhodius und die attische Tragödie*, Diss. Groningen, 2003.

STRABYLA 1970 : S. STRABYLA, *Latin tragedy in Virgil's poetry*, Wroclaw / Warszawa / Krakow, 1970.

SEIDENSTICKER 1985 : B. SEIDENSTICKER, « *Maius solito. Senecas Thyestes und die tragoedia rhetorica* », *Antike & Abendland*, 31, 1985, p. 116-137.

TAGLIASACCHI 1960 : A. M. TAGLIASACCHI, « Plutarco e la tragedia greca », *Dioniso*, 1960, p.124-142.